
L'invention de l'entretien d'écrivain : écrire le dialogue radiophonique

Inventing the Author's Interview: Writing Radio Conversations

Guillaume Willem



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/aad/1662>

DOI : 10.4000/aad.1662

ISSN : 1565-8961

Éditeur

Université de Tel-Aviv

Référence électronique

Guillaume Willem, « L'invention de l'entretien d'écrivain : écrire le dialogue radiophonique », *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], 12 | 2014, mis en ligne le 20 avril 2014, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/aad/1662> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/aad.1662>

Ce document a été généré automatiquement le 10 décembre 2020.



Argumentation & analyse du discours est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

L'invention de l'entretien d'écrivain : écrire le dialogue radiophonique

Inventing the Author's Interview: Writing Radio Conversations

Guillaume Willem

NOTE DE L'AUTEUR

Cette recherche a été financée par la Politique scientifique fédérale belge (Belspo) au titre du Programme Pôles d'attraction interuniversitaires, dans le cadre du projet « Literature and Media Innovation ».

- 1 Pour le recueil d'entretiens d'écrivain, se présenter comme la copie d'un discours prononcé au préalable constitue un véritable *topos*. En vertu de l'attendu d'authenticité que présuppose le genre¹, présentations, avertissements et autres notules sont censés garantir une origine empirique aux paroles transcrites. Robert Mallet insiste par exemple, en préambule à l'édition des entretiens de Paul Léautaud, sur « le ton de cette publication où l'on a respecté toutes les fantaisies de la conversation à l'état brut captée par le micro » (Léautaud 1986 : 9). La diffusion radiophonique, quant à elle, escamote le fait qu'elle consiste également en une copie enregistrée du dialogue, et n'est pas ce dialogue même : « La Radiodiffusion française présente : *Entretiens avec Paul Léautaud*. Propos recueillis et présentés par Robert Mallet » (Léautaud 2001). Le rapport de la reproduction au discours original diffère donc selon la nature du médium engagé, qui tantôt l'archive sous une forme acoustique, tantôt le convertit en toutes lettres.
- 2 Le processus de médiatisation apparaît dès lors comme l'un des paramètres qui conditionnent le discours de l'entretien. Non seulement l'entretien d'écrivain, en tant qu'interaction verbale, n'existe qu'à travers un système qui le médiatise d'emblée – il est réalisé selon un protocole discursif et technique précis –, mais il se matérialise en artefact esthétique au gré d'une médiatisation technique : écriture, enregistrement

acoustique (et visuel, s'il est filmé). Cette configuration du genre repose sur un conditionnement médiatique de la scénographie² de l'entretien, présenté comme un produit spontané. C'est pourquoi, dans le cas des recueils d'entretiens, la transcription du dialogue affecte cette scénographie qui met l'accent sur la spontanéité. En outre, le processus médiatique apparaît comme le lieu d'exercice d'un geste auctorial qui suppose la mise en œuvre de principes poétiques propres à l'écritain.

- 3 À travers l'étude de quatre cas exemplaires, l'on examinera un échantillon des positionnements possibles de l'écritain à l'égard de la remédiation de l'entretien radiophonique vers l'espace de l'écriture - de la prétention du maintien d'une spontanéité brute du dialogue (Paul Léautaud) au contrôle intégral sur le discours (André Breton) en passant par la reprise en main de sa parole par l'écritain, déclarée (Blaise Cendrars) ou passée sous silence (Michel de Ghelderode)³. Entre radiodiffusion et écriture (ou réécriture), ces entretiens d'écritains donnent à voir le conditionnement médiatique à travers lequel ils sont reconfigurés. Après avoir montré que la remédiation de l'entretien contribue à recomposer à l'écrit la spontanéité du discours radiophonique, il s'agira d'analyser comment, dans les cas des recueils de Léautaud, Breton, Cendrars et Ghelderode, la transcription compose avec une scénographie conditionnée par le médium. Enfin, dans le cadre de ces discours dont on aura discerné la dimension intermédiaire, il conviendra d'identifier des manières d'intervenir, pour les écrivains, à même leurs entretiens, et de se les approprier en fonction d'un programme poétique qu'ils définissent.

1. Conditionnement médiatique de la spontanéité

- 4 Il incombe au dispositif médiatique de réinstaurer dans les textes imprimés et radiodiffusés le présupposé de spontanéité qui sous-tend le genre⁴ : l'interaction dialogale apparaît comme étant ce qui occasionne le discours. En reproduisant le dialogue sur un support matériel, recueil ou enregistrement audio, la médiatisation fait ainsi de l'entretien un artefact et ne se résume donc pas à la production d'une copie à l'identique. Louis Marin le signale, discutant de la transcription :

En vérité, tout entretien écrit est la fiction d'un entretien oral, même lorsque celui-ci a eu « réellement » lieu, qu'il a été enregistré entre voix et oreille (duelles) et qu'il est transcrit de l'écoute à la lecture : fiction au sens originel du terme, un façonnement, un modelage, un objet de langage comme un poème mais selon d'autres règles, clos sur lui-même, enfermant son temps d'écriture-lecture dans les signes dont il est fait ; et par là indéfiniment réitéré ou réitérable, objet de langage, toujours disponible à la renaissance, entre voix et oreille, du discours jadis à deux tenu. L'écriture d'un entretien « opère » cette fiction ; elle est le fonctionnement même de la « réalité » éphémère de la voix et de l'écoute (duelles) du dialogue (1997 : 14-15).

- 5 La spontanéité de l'entretien d'écritain est dès lors aussi, et paradoxalement, d'ordre médiatique : le médium, en l'occurrence l'écriture, la construit. De ce point de vue, chaque médiatisation d'un entretien - en particulier lorsqu'il s'agit pour un écrivain de le ramener dans l'espace de l'écriture, qui est le sien - consiste en une « invention ». Selon Jacques Derrida, l'invention est aussi bien la divulgation de ce qui existait déjà que la conception de ce qui advient à l'existence :

Qu'est-ce qu'une invention ? Que fait-elle ? Elle vient à *trouver* pour la première fois. Toute l'équivoque se reporte sur le mot « trouver ». Trouver, c'est inventer quand l'expérience du trouver a lieu pour la première fois. Événement sans précédent

dont la nouveauté peut être ou bien celle de la chose trouvée (inventée), par exemple un dispositif technique qui n'existait pas auparavant [...] ; ou bien l'acte et non pas l'objet du « trouver » ou du « découvrir » [...]. [L'invention] découvre pour la première fois, elle dévoile ce qui déjà se trouvait là [...] (Derrida 1987 : 35. Souligné par l'auteur).

- 6 L'entretien d'écrivain, lorsqu'il s'agit d'en fournir une version écrite, se confronte à cette double logique de l'invention, qui ouvre un spectre d'attitudes allant de la revendication d'une pure et simple réitération à une profonde recreation du dialogue.
- 7 « [E]ntre voix et oreille (duelles) », l'entretien est représenté dans la transcription à travers un enchaînement de signes graphiques. La figuration médiatisée de la performance ne dépend par conséquent pas d'un dispositif unique. Elle résulte de la voix, éventuellement archivée, et de l'écrit. L'interlocution ne relève donc pas d'un seul environnement médiatique, mais bien d'un dispositif relationnel, au sein duquel interfèrent plusieurs logiques médiatiques. Partant, l'entretien d'écrivain procède d'un fonctionnement intermédiaire, selon lequel « un média recèle en soi des structures et des possibilités qui ne lui appartiennent pas exclusivement » (Müller 2000 : 113). Il importe à cet égard de prendre la mesure de ce que la production intermédiaire implique une « reconstruction des systèmes de règles qui met en relation les différentes sortes de signes » (Müller 2000 : 115). Enregistrement et fiction opèrent, dans le cadre de l'entretien d'écrivain, à même ce processus intermédiaire de dé- et de reconstruction des règles du dispositif médiatique. L'interférence du phonique et du graphique fait dès lors de l'entretien une production à géométrie variable, tant d'un point de vue génétique que générique, à plus forte raison lorsque l'écrivain s'y trouve mis en jeu. En ce sens, la « fiction » qui reproduit l'entretien est en mesure de proliférer dans des effets esthétiques « produit[s] à travers la transgression de frontières médiatiques et la constitution de nouvelles formes médiatiques » (Müller 2000 : 111). Les transcriptions des entretiens de Léautaud, Breton, Cendrars et Ghelderode illustrent la variété des cas de figures sur ce qu'il advient de la présumée spontanéité du dialogue que la configuration médiatique⁵ de la reproduction sonore rend présente à un degré que n'égale pas l'écrit.

2. De la radio au livre

2.1. Les *Entretiens avec Robert Mallet* : une spontanéité intégrale

- 8 Dans la série d'émissions qui enthousiasment les auditeurs français de 1951 (ils découvrent l'écrivain à cette occasion), Léautaud se conforme à sa manière de penser la création artistique en exigeant de converser avec naturel. Au-delà des seuls arguments que Mallet⁶ ne manque pas de répéter, selon lesquels « Paul Léautaud n'a accepté de venir parler devant le micro que si la spontanéité de sa conversation était préservée par une improvisation complète » (Léautaud 1968 : 9), le souci de faire valoir un discours sans apprêt se manifeste dans les propos de l'écrivain : « [Mallet] – Vous êtes pour le premier jet, en peinture comme en littérature ? [Léautaud] – Oui. Il n'y a rien qui abîme comme le travail surajouté » (Léautaud 1986 : 376). À l'écoute de ces échanges, « [l]es auditeurs, pour la première fois, avaient l'impression de capter la conversation confidentielle de deux hommes qui avaient oublié la présence du micro », estime Mallet (402). En particulier parce qu'il est familier de l'auteur, celui-ci ne se contente pas d'être plein d'égards vis-à-vis du grand écrivain, mais montre un véritable

engagement et une incroyable aisance dans le dialogue, qui se traduisent par des traits d'humour aussi bien que par des propositions provocantes. C'est la spontanéité de l'interaction entre les deux hommes que Mallet tiendra à faire valoir dans ce volume publié en 1951 par Gallimard, qui recueille « intégralement » leurs conversations (Léautaud 1986 : 9). En ce sens, la transmission et la transcription des entretiens de Léautaud s'accordent à souligner le « naturel complet »⁷ d'un dialogue qui contribue à forger un personnage⁸ de « conteur hors pair » (Denavarre 2010 : 82).

2.2. Entretiens radiophoniques (1913-1952) : jusqu'à un certain point, quitter la scène

- 9 Aux antipodes de l'*ethos* affiché par Léautaud devant la pratique de l'entretien, André Breton prétend pour sa part « rendre compte du déroulement chronologique d'une aventure spirituelle qui a été et qui reste collective » (1969 : 213). Pour l'écrivain, il s'agit d'amender l'*Histoire du surréalisme* que Maurice Nadeau a publiée quelques années avant la diffusion de la série d'émissions⁹, au point que René Bertelé¹⁰ tient ces *Entretiens* pour un « “document de première main” où un inventeur parle de son invention et, s'identifiant avec elle, en raconte les péripéties et les vicissitudes » (Breton 1969 : 11). Breton considère que la visée de son propos le conduit à « [s]'efforcer d'être impartial et, jusqu'à un certain point, quitter la scène » (1969 : 213), si bien que le chef de file du surréalisme prononce au micro un texte rédigé au préalable¹¹. Si rien n'indique un remaniement substantiel des enregistrements radiophoniques pour la publication, l'écrivain s'adonne en revanche à un « travail surajouté », comme le signale Bertelé :

André Breton avait tenu à réécrire le texte [des émissions radiophoniques] et, d'autre part, avait accepté la suggestion de faire précéder chacune d'elles, en lieu et place de l'indicatif qui les annonçait, d'une citation d'un écrit de lui correspondant à la période évoquée (dans Breton 1969 : 11).

- 10 Breton augmente donc le texte, générant des effets qui n'existent pas dans les entretiens radiophoniques. Par exemple, la question d'André Parinaud¹² sur la revue *La révolution surréaliste*, qui ouvre le huitième entretien (Breton 2003), est placée en regard d'une citation en exergue tirée de l'article de Breton « Pourquoi je prends la direction de *La Révolution surréaliste* » (Breton 1969 : 106). En illustrant au sein du livre les propos tenus dans l'entretien, la référence au document réel tend à faire de cet entretien un discours sur le surréalisme. Ce faisant, Breton se place au cœur de l'histoire du mouvement : il en assure la cohérence par son discours même, et l'histoire du mouvement d'avant-garde le légitime en retour comme porte-drapeau. L'image de « pape » joue à plein régime. Dans ce jeu de légitimation et d'auto-légitimation, Parinaud s'apparente à un levier : en interrogeant Breton, il valide le statut d'homme exceptionnel de ce dernier, et cela d'autant plus sûrement que son interlocuteur a contribué à lui écrire son rôle au préalable. Parinaud fournit ainsi, à l'insu de l'auditeur et du lecteur, l'horizon dans lequel Breton entend inscrire son essai d'histoire littéraire.
- 11 Si dans le cas de Breton un travail de réécriture a lieu entre le document radiophonique (en réalité, sa base écrite) et le recueil d'entretiens, ce geste n'atteint toutefois pas l'ampleur de ceux de Cendrars (*Blaise Cendrars vous parle...*¹³) et de Ghelderode (*Les entretiens d'Ostende*¹⁴).

2.3. *Blaise Cendrars vous parle...* : une oralité écrite

- 12 Le premier s'attache à exalter le ton de ses entretiens, que Mallet qualifierait de « conversationnel ». D'une part, il contribue de façon décisive au travail de montage des séquences radiophoniques, ou du moins le laisse-t-il entendre au lecteur : « je taillais, coupais, supprimais les longueurs, les répétitions et les développements littéraires pour mettre en premier plan l'improvisation et la spontanéité du dialogue [...] » (Cendrars 1952 : 257-258). D'autre part, il indique son intention de fonder le graphique sur le phonique : « [l]e texte que je publie [...] a été écrit sur le texte parlé » (258). Il s'agissait de « serrer le texte original de plus près », ce qui ne signifie vraisemblablement pas transcrire mot pour mot les propos enregistrés. Que le texte écrit soit, à en croire l'auteur, reconstitué « presque intégralement grâce à [sa] mémoire » semble dès lors anecdotique (*ibid.*). La valeur du texte radiophonique et de la transcription n'est pas de l'ordre de la vérité ou de l'authenticité objective, mais des ajustements qu'y apporte Cendrars. À la différence de Léautaud, qui ne retouche pas ses *Entretiens*, à la différence de Breton, qui augmente à l'écrit des affirmations destinées à faire l'histoire, Cendrars remanie les répliques échangées avec Michel Manoll¹⁵ en raison de motifs d'ordre poétique, en plus des motifs qui participent notamment à la constitution de sa posture de poète bourlingueur.
- 13 La retouche la plus éloquente arrive dès le titre du livre, *Blaise Cendrars vous parle...*, qui exacerbe à l'écrit le discours oral et remplace l'intitulé de la série radiophonique, *En bourlinguant avec Blaise Cendrars* (Touret 2010). Dans son édition critique des entretiens de Cendrars, Claude Leroy signale aussi que le dernier entretien du recueil ne correspond à aucun enregistrement, suggérant que Cendrars a sinon forgé le texte de toutes pièces, du moins l'a « réécrit entièrement » (Cendrars 2006a : xix). Le tour de force réside d'une part dans l'oralité de cet entretien, d'autre part dans la mobilisation par Cendrars de la scénographie de l'entretien au profit du discours qu'il développe. Le fait de relater les derniers moments de Guillaume Apollinaire¹⁶ sous couvert d'une conversation radiophonique rejaillit en effet sur l'image de l'écrivain, détenteur d'une vérité qu'il réserve dans ce récit qu'il prétend relater pour la première fois (voir Cendrars 1952 : 236-242). En position de maître du jeu, réduisant Manoll à une fonction de répondant naïf, Cendrars assoit sa valeur d'écrivain : proche d'Apollinaire, il détient encore l'histoire inouïe de la fin de sa vie. Ce dixième entretien pousse dès lors un pas plus loin le simulacre qui était déjà à l'œuvre en raison du remaniement exercé sur l'ensemble du texte.

2.4. *Les entretiens d'Ostende* : une spontanéité fabulée

- 14 Ghelderode ne se préoccupe pas plus que Cendrars de l'archivage fidèle de ses entretiens enregistrés à la côte belge. Du moins la fidélité dont il est question ne signifie-t-elle pas consignation intégrale du propos. C'est que l'auteur de *L'histoire comique de Keizer Karel* altère volontiers les légendes. Prenant à contrepied l'invitation de Roger Iglésis¹⁷ et d'Alain Trutat¹⁸ à « détruire certains mythes » (Ghelderode 1992 : 11), l'interviewé ne fait nullement vœu de probité à l'égard de quelque impératif de véridicité : « Si j'ai une légende, je n'y suis pour rien ! On me l'a faite. Je n'y ai pas contribué, mais je ne m'abaisserai pas à la démentir. La chose me laisse indifférent. Le monde a besoin de fables ! » (12) Que lui importe, partant, de réviser massivement aussi bien ses déclarations que celles de son vis-à-vis au moment de les éditer ?

Paradoxalement, en revisitant la version écrite des *Entretiens* que lui fournit Trutat¹⁹, il vise un texte « rendu de la sorte à sa pureté première et qu'[il] entrepren[d], tout seul, de mettre en ordre – tout en conservant le meilleur, le ton originel et parfois original d'une conversation passionnée » (Ghelderode 2008 : 126). Il accouche ainsi d'une « version redevenue “originale” – grâce à [sa] mémoire et à des notes conservées depuis Ostende » (2008 : 503, cité dans Beyen 2010). Comme Cendrars, Ghelderode n'envisage pas l'origine des entretiens écrits en termes de donné phonique transcrit dans une suite de signes imprimés dont l'équivalence avec la parole prononcée se révélerait rigoureusement exacte. Plus fondamentalement, l'édition des *Entretiens* paraît vouloir recréer la fiction d'une voix qu'en tant que livre elle ne saurait reproduire. À l'écrit, en effet, il est attendu de Ghelderode qu'il fasse « entendre, malgré [sa] répugnance, la propre voix du conteur, du dramaturge, du poète » (Ghelderode 1992 : 11), tandis qu'une telle ambition ne figure pas dans la version radio de l'interview, comme si la voix nécessitait d'être convoquée de façon d'autant plus explicite qu'elle est effectivement absente. Roland Beyen a bien montré dans son essai de biographie critique consacré à Ghelderode (1980) qu'il convient davantage de parler de masque que de présentation authentique de soi. Car tel l'acteur antique, c'est doté d'un porte-voix dérobant au regard du spectateur le visage de l'homme que Ghelderode apparaît sur la scène de l'entretien.

2.5. L'intervention auctoriale dans la reconfiguration médiatique de l'entretien

- 15 Si le problème de Cendrars réside dans le « texte parlé », celui de Ghelderode repose sur la fable (radiophonique) que véhicule sa voix. La reconfiguration à l'écrit de leurs entretiens radio par les deux auteurs va ainsi de pair avec le souci d'une reproduction étroitement liée à l'original. Chez Cendrars, cette mise en forme concerne aussi bien la version radiophonique – son montage, en particulier – que la version écrite, et surdétermine résolument l'aspect parlé du dialogue. Ghelderode cherche quant à lui à rétablir sa vérité au sujet de l'entretien transmis, bien qu'une confrontation avec celui-ci la remette en cause. L'un comme l'autre recourent à la contrefaçon en vue d'un texte original, ce qui les distingue de Breton, qui augmente ses propos tenus au micro de façon à mettre la dernière main à une nouvelle histoire du surréalisme. Or, la contrefaçon, qu'elle soit annoncée comme telle ou passée sous silence, ne se soustrait pas aux possibles du genre. Au contraire, elle mobilise un positionnement par rapport à ses principes scénographiques et à ses lois médiatiques, pour les mettre au service d'une poétique singulière et la constitution d'une image d'écrivain.
- 16 La reproduction amendée et amplifiée (Breton), ou intégrale et intacte (Léautaud), ainsi que la contrefaçon de l'interlocution originale, masquée (Ghelderode) ou non (Cendrars²⁰), relaient toutes deux celle-ci selon les propriétés du dispositif médiatique sollicité. Ainsi le passage de la radio au livre ne se réduit-il jamais à une simple conversion de signes, dépourvue d'incidence sur le discours. Ce passage de l'oral à l'écrit ne va pas de soi, comme l'attestent les ajustements toujours à l'œuvre dans les cas observés, qui s'inscrivent à même la relation des médias écrit et radiophonique. La transcription de l'entretien radiodiffusé compose de ce fait avec un facteur d'intermédialité qui conditionne sa scénographie et en fait le lieu d'un possible investissement auctorial.

3. Reproduire l'entretien : appropriations de la transcription

- 17 Ce que recouvrent les formules « “texte original” » (Cendrars), « version redevenue “originale” » (Ghelderode), « version intégrale » (Breton 1969 : 11) et « conversation [...] reproduite intégralement » (Léautaud 1986 : 9) ne se laisse guère définir de façon univoque. Dans le cas des livres d'entretiens tirés de dialogues radiophoniques, des poétiques propres aux auteurs modalisent la reproduction du dialogue original. Elles opèrent à la charnière de la remédiatisation de l'entretien vers l'écrit et suscitent divers effets de lecture, allant de l'exhibition à l'inhibition de la spontanéité du discours. Tantôt explicitement revendiqués, tantôt souterrains, les moyens mis en œuvre sont multiples : poétique du dévoilement (montrer sans rien occulter), de l'écriture anticipée (par rapport à la performance orale) et de la recreation fonctionnent en l'occurrence ostensiblement (Léautaud, Cendrars en ce qui concerne l'édition de ses entretiens) ou de façon sous-jacente (Breton, Ghelderode).

3.1. Montrer le dialogue

- 18 Le foisonnement d'indices qui réfèrent à la situation des entretiens primitifs dans les *Entretiens avec Robert Mallet* ne les différencie pas des autres entretiens d'écrit. En revanche, le pacte d'intégrité et d'intégralité dans le cadre duquel sont transmis et transcrits les signes du dialogue improvisé participe à créer un effet de présence : Léautaud « parle » aux auditeurs et aux lecteurs (Denavarre 2010), au-delà de l'appareil radiophonique et du support papier, de manière à susciter l'impression d'une conversation « tenue comme s'il n'y avait pas de micro » (Léautaud 1986 : 9. Souligné par Mallet). Le dispositif d'enregistrement capte et rend compte de tout ce qui entre dans le champ de l'audible et qu'il est techniquement en mesure de reproduire. Mallet insiste sur cette retransmission absolue, « renon[çant] à ce qui était alors la règle » :

On enregistrait les émissions « en différé » et on les montait soigneusement pour supprimer les hésitations, les blancs trop prolongés, les exclamations, les mots jugés inconnus, les moindres bruits extérieurs. Avec Léautaud, il me parut qu'il fallait au contraire respecter l'intégralité de ce qui était enregistré, de sorte que tout fût préservé et transmis : ses rires grinçants, ses éclats de voix, les coups de sa canne sur la table, ses propos déplaisants à mon égard et nos empoignades (Léautaud 1986 : 402).

- 19 Il en va de la mise au point de l'entretien comme du théâtre. « Il ne faut pas trahir les pièces », approuve Mallet, en réponse à l'ancien chroniqueur du *Mercure de France* qui proclame : « Jouez une pièce et jouez-là intégralement. Ou ne la jouez pas » (250). En écho à ce jugement critique, et à la différence des solutions adoptées par Cendrars et Ghelderode, les émissions radio comme le livre d'entretiens prennent le parti d'une reproduction point par point de l'interaction. Dans leur transparence, ces entretiens se placeraient ainsi, selon Mallet, au rang des « classiques du langage improvisé » (1986 : 402).
- 20 Bien que la matérialisation graphique de cette œuvre de langage improvisé recoure au même procédé, à savoir la représentation intégrale de l'entretien, elle ne s'opère pas selon des modalités identiques à celles qui caractérisent la radiophonie. La page n'indique ainsi pas les éclats de voix ni les chocs entre la canne et les meubles.

L'improvisation associée à l'oralité se montre néanmoins à travers la ponctuation et les quelques parenthèses qui instruisent le lecteur d'une réaction amusée des protagonistes. En cela ils produisent un effet de réitération de l'entretien tel qu'il a eu lieu « entre voix et oreille ». D'autre part, la scène de langage improvisé se confirme par l'opposition à la littérature comme démarche esthétisante et par l'élection de la conversation à titre de modèle. En plus de se montrer, elle se dit entre les lignes. Ainsi, pour Léautaud, « [f]aire de la littérature, c'est embellir les choses. La littérature, c'est l'embellissement de ce qu'on peut avoir exprimé, et c'en est le côté abominable, à mon avis » (Léautaud 1986 : 311). Et de préciser : « [l]'unique style qui compte pour moi, celui que je mets au plus haut point, c'est le style de la conversation » (Léautaud 1986 : 317). Dans une démarche tout autre que celle de Ghelderode (et de Cendrars), Léautaud affirme la valeur de ses entretiens en jouant de l'intégralité du texte, certifiant que le « travail ajouté » ne fait pas partie de ses réflexes d'écrivain.

3.2. Anticiper le discours radiophonique

- 21 L'interprétation au micro de son propre rôle par Breton respecte une autre logique, qui apparente ses entretiens à un exercice oratoire, ou encore à un « Discours d'André Breton sur le surréalisme » (cité dans Breton 1995 : 1289), selon le titre qu'André Rousseaux préconise de donner à la série. Dès lors, l'auteur des *Manifestes* constate que « [l]a manière dont ont été menés les entretiens avec Paul Léautaud, bien appropriée au personnage qu'il est, ne pouvait en rien [lui] convenir » (Breton 1969 : 214). L'usage de la citation souligne sur le plan stylistique des formes d'entretien distinctes. Léautaud privilégie pour sa part un dire qui se tient à distance de l'écrire²¹. Ainsi, dans la tragédie française, « il y a des longueurs, des fioritures tout à fait inutiles. Par exemple quand Bérénice dit : [Léautaud cite sept vers de la pièce de Racine]. C'est très joli, mais tout ça pour dire : "Cher ami, avez-vous pensé qu'on ne va plus se voir ?" Ah ! Non ! Vraiment ! » (Léautaud 1986 : 220). Disant cela, il joue du « scepticisme »²² que Breton décèle dans les *Entretiens avec Robert Mallet*. À la façon d'un essayiste, l'auteur de *Nadja* cite quant à lui des textes qui permettent d'étayer son argumentation. Ses *Entretiens* reposent moins sur la « liberté d'allure » (Breton 1969 : 214) que le scepticisme de Léautaud confère à son discours que sur une rhétorique de tribun : « En ce qui concerne vos entretiens avec moi, l'alternative était celle-ci : ou bien ce serait de moi seul qu'il s'agirait, ou bien ce serait du surréalisme à travers moi. Vous avez opté pour cette dernière formule et ç'eût été outrecuidance de ma part que d'y trouver à redire » (*ibid.*).
- 22 Lectures sur les ondes d'un texte écrit, les entretiens de Breton ne s'originent d'ailleurs pas dans la spontanéité attendue de la radio, en tant que médium associé à la voix. Les émissions et le livre, qui reproduisent le discours rédigé, participent fondamentalement de l'écrit. Car de la même façon que le livre peut imiter le sonore, et quoique Marguerite Bonnet rappelle que « la gravité et la lenteur d'élocution inhérentes à ce parti [l'élimination des aléas de la conversation enregistrée par Breton] ne pouvaient étonner l'auditeur de 1952 » (Breton 1995 : 1287), le discours radiophonique atténue les effets de l'oralité en valorisant le lire au détriment du parler... Les *Entretiens* de Breton en restent en ce sens sur le seuil d'une spontanéité minimale, celle que la scénographie de l'entretien d'écrivain implique nécessairement. Revoir et augmenter le texte édité afin de le rendre intégral revient en ce sens à en renforcer la valeur originale comme texte écrit. Car il importe que les émissions diffusées et le recueil entrent en adéquation avec la pensée de Breton, seul créateur

légitime aux commandes. C'est pourquoi ses *Entretiens* illustrent le cas le plus proche du faire littéraire commun, à savoir la matérialisation le plus souvent graphique – à l'ère moderne – d'une intention poétique individuelle, en l'occurrence celle d'un discours sur le surréalisme.

3.3. Recréer l'entretien original

3.3.1. Le fantasme du livre sonore

- 23 Chez Cendrars, le dialogue vocalisé est au cœur de la reproduction. Ce qu'il déplore, c'est l'absence de la voix dans la transcription :

Tout cela [la réécriture des entretiens radiodiffusés] non pas tant dans l'intérêt de la chose écrite que pour serrer le texte original de plus près. Hélas ! Les livres ne sont pas encore sonores, il manque la voix, la voix du micro...

Pauvres poètes, travaillons (Cendrars 1952 : 258).

- 24 Les traces du dialogue original ressortissent à la voix, et le transistor conduit l'auditeur au plus près de la source phonique. La réalité de ce dialogue se montre telle quelle, par exemple dans le recouvrement des voix de Manoll et de Cendrars, que la transcription ne peut exposer. Tout au plus celle-ci pourrait-elle le signaler par une sorte de didascalie descriptive ou une disposition typographique *ad hoc*²³. Le poste radio réalise ainsi ce qui est refusé à l'écriture, à savoir ressortir à la vie. Car « [é]crire, cela n'est pas réellement vivre. Ce n'est pas la vie tout court » (Cendrars 1952 : 104). Pour sa part, l'enregistrement mécanisé transmet un objet de langage sous sa forme vive, que le poète juge originale : « [...] je suis trop attentif à la prononciation, cette idiosyncrasie de la langue vivante. À l'origine n'est pas le mot, mais la phrase, une modulation. Écoutez le chant des oiseaux ! » (Cendrars 1952 : 26) La version radiophonique de *Blaise Cendrars vous parle...* donne corps au fantasme des rouleaux enregistrés qui constituent une part de la narration des *Confessions de Dan Yack*, puisque « 38 bobines [ont été] impressionnées » par les voix des interlocuteurs (1952 : 258). Le médium acoustique relaie la modulation, et en tire sa valeur : « Je vous le répète, écrire c'est peut-être abdiquer ; mais parler,... et parler de soi !... et au public !... à quoi bon ?... Il est vrai qu'il y a *ma* voix, et que seule la voix porte à la radio, quoi qu'elle dise » (Cendrars 1952 : 31. Souligné par l'auteur).
- 25 Les entretiens imprimés ne s'apparentent au « texte original » qu'en reproduisant à leur tour ces effets de voix, sans néanmoins devenir sonores tout à fait. Autant le montage des séquences radiophoniques met l'accent sur la voix, autant le livre s'attache à rejouer l'oralité. Cendrars ajoute notamment, lors de l'édition de ses entretiens en volume, tel passage où il interpelle son vis-à-vis. Sous couvert du rappel de sa fidélité à ses vœux de spontanéité, l'écrivain surdétermine l'oralité et le caractère inopiné du discours lu en jetant le discrédit sur l'usage de notes, c'est-à-dire d'un adjuvant écrit : « Hé ! Manoll, rentrez donc ce papier que je ne saurais voir ! Que sortez-vous de votre poche ? Ça n'est pas de jeu. Vous savez bien que j'ai posé comme conditions de nos entretiens à la radio : l'improvisation et la spontanéité » (Cendrars 1952 : 59).
- 26 La poétique de l'entretien de Cendrars se décline en même temps qu'elle opère dans cette réplique. Ainsi que le note Michèle Touret, l'auteur « imprim[e] à l'écrit une allure orale que l'oral n'avait justement pas » (2010 : 64). L'oralité dont il s'agit ne relève pas seulement des ondes physiques de la voix retransmise, mais aussi de l'écriture, en tant

qu'elle en est un effet. Le genre de l'entretien, particulièrement en contexte littéraire, supporte le paradoxe de la contrefaçon (intermédiaire) de l'interlocution initiale au détriment de l'authenticité qu'il présuppose. Exploitant les ressources vocales du médium radiophonique et investissant les possibilités qu'offre la typographie pour les relayer, Cendrars renforce l'effet de spontanéité de l'entretien. Conjointement, l'authenticité bénéficie d'un crédit inédit, car Cendrars en personne prétend avoir écrit l'entretien « sur le texte parlé », et lui assure sa valeur : non seulement ce texte est forcément conforme, mais il prend des allures d'œuvre à part entière, ce que garantit le geste d'écrivain qui est posé.

3.3.2. L'altération des codes

- 27 La spontanéité joue également un rôle central dans l'élaboration d'une « une version redevenue originale » des *Entretiens d'Ostende* à laquelle se livre l'écrivain. C'est pourquoi, « [d]ramaturge-né, Ghelderode tend, non sans succès, à dramatiser ses entretiens, en les rendant plus vifs et animés, en pimentant ses réponses de petites remarques insidieuses, en interrompant son partenaire, en modifiant même ses questions » (Beyen 1980 : 35). En ce sens, la remédiatisation de l'oral à l'écrit participe d'une poétique analogue à celle qui régit la dramaturgie du théâtre de marionnettes telle que l'auteur d'*Escorial* la conçoit :

Le théâtre de marionnettes, c'est l'originel théâtre à l'état oral : le théâtre des baladins, des improvisateurs, tel qu'il existait, bien avant le théâtre écrit et convenu, bien avant la codification des conventions. Les conventions bien sûr ont existé de tout temps mais elles étaient liées organiquement à l'action dramatique même, comme est lié au souffle le jeu des lèvres et la ponctuation des doigts (Ghelderode 1992 : 96-97).

- 28 Subvertir les conventions de l'entretien, ce peut être recomposer une version originale. Le travail de la transcription est l'occasion pour l'auteur d'accorder le texte aux principes poétiques de son écriture. La citation qui concerne le théâtre de marionnettes, au sein d'un texte que l'on sait largement remanié, apparaît dès lors comme la thématization du geste auctorial à l'œuvre, en sous-main, dans ce texte.
- 29 En somme, chez Ghelderode, la mise à mal de certaines des « conventions » en vigueur dans l'entretien (authenticité, conformité objective de l'écrit à l'oral...) apparaît comme une manœuvre par laquelle l'écrivain aspire à reproduire le dialogue dans sa forme censément originelle, non altérée par la « codification des conventions », alors même que paradoxalement le texte se distancie *de facto* de son origine empirique (la conversation effectivement tenue). La transcription rend possible cette démarche : réécrire les minutes sténotypées issues de l'enregistrement équivaut au geste auctorial d'altération des légendes. C'est d'ailleurs par ce procédé typique de l'entretien qui consiste à faire entendre une voix à l'écrit que le compositeur des *Sortilèges* démystifie sa propre légende, selon une autre topique du genre. Ghelderode dit (« je vous l'ai dit »), prononce (« je n'ai pas prononcé ce nom ») et parle (« pour parler net ») au micro : *Les entretiens d'Ostende* se désignent comme un produit de l'oralité. C'est ainsi, par une représentation de sa voix dans le médium écrit, soit ce qui est attendu dans l'entretien transcrit, que Ghelderode se rend suspect de dérégler un genre censé mettre à mal le légendaire, ébranlant en secret la fiabilité de la transcription.

4. L'invention de l'entretien

- 30 Le processus de médiatisation de l'entretien comme discours spontané suggère une conception de l'entretien d'écrivain qui, bien que médiatisation d'un dialogue prononcé oralement, ne se réduit pas à reproduire un discours mais contribue à le façonner. Certes, le livre et la radio n'engendrent aucunement un « entretien » qui ne partagerait rien avec la performance initiale – le « référent » –, puisqu'un autre effet du dispositif médiatique consiste dans ce cas en la captation physique de l'interlocution. Si les propriétés qui affectent les opérations d'écriture et d'enregistrement les singularisent, celles-ci ont toutefois une visée commune, conforme aux lois génériques de l'entretien : représenter la conversation entre l'écrivain et l'interviewer. Reste que cette représentation est aussi un effet du dispositif, et que la spontanéité du discours est susceptible d'être ajustée dans la scénographie consécutive à l'opération de transcription.
- 31 Les procès médiatiques qui donnent lieu à l'entretien, radiodiffusion et transcription, inscrivent de ce fait le genre dans le cadre d'une pratique de l'invention. L'entretien se laisse appréhender comme découverte d'un état de choses et création à partir de lui. Alors que l'enregistrement mécanique, telle la séquence sonore, met l'accent sur la fidélité de la copie sans pour cela avoir à l'assurer (elle est une condition de cette technique), la transcription suppose une recreation fréquemment taxée de « déformation » ou de « détournement ». Ce jugement, assurément fondé, n'élimine pourtant pas le fait que l'émission radio est aussi recreation, ni que le texte est aussi consignation. En réalité, parce qu'il est médiatisé, l'entretien d'écrivain participe à la fois de la production et de la conservation.
- 32 De ce point de vue, il participe de la poétique et de l'image singulière de l'auteur : refusant de réviser le texte de ses entretiens avant leur édition, Léautaud se montre égal à lui-même, c'est-à-dire cohérent avec ses choix d'écrivain ; Breton valide quant à lui son statut de figure avant-gardiste centrale en déterminant résolument ses conversations avec Parinaud comme une synthèse historique sur le surréalisme ; Cendrars, tout en répondant de l'image de bourlingueur qu'il revendique, travaille, en poète, le texte dans le sens d'une oralité qu'il veut vivante à même le livre ; enfin, Ghelderode, loin de tomber le masque, alimente le lecteur en fables qu'il juge nécessaires, et ne construit dès lors rien d'autre que des légendes, sur le mode de la feintise.
- 33 Dans le cas de l'entretien radiophonique d'écrivain, la remédiatisation vers l'espace de l'écrit offre des potentialités que la réalisation entre « voix et oreille » avait d'abord exclues. Elle réinscrit l'entretien sur un support, le livre, qui est le médium traditionnel de la littérature. Dans ce processus de remédiatisation, qui les ramène sur leur terrain, le traitement de la spontanéité par les écrivains donne la mesure de leurs positionnements respectifs. Apparemment consignée, la spontanéité est en réalité produite de façon à passer pour authentique ou, au contraire, pour une convention. Dès lors, devant la fiction de spontanéité qui sous-tend le genre de l'entretien, quelle que soit l'attitude qu'ils adoptent dans leur travail de remédiatisation de l'oral à l'écrit, les écrivains reconfigurent un échange qui en tant qu'invention se rejoue toujours comme une première fois.

BIBLIOGRAPHIE

- Beyen, Roland. 1980 [1971]. *Michel de Ghelderode ou la hantise du masque. Essai de biographie critique* (Bruxelles : Académie royale de langue et de littérature françaises)
- Beyen, Roland. 2010. « Pour une édition critique des *Entretiens d'Ostende* de Ghelderode », Héron Pierre-Marie (éd.), *Écrivains au micro : les entretiens-feuilletons à la radio française dans les années cinquante* (Rennes : Presses universitaires de Rennes) : 95-118
- Breton, André. 1969 [1952]. *Entretiens (1913-1952)* (Paris : Gallimard)
- Breton, André. 1995. *Œuvres complètes*, Marguerite Bonnet (éd.), 3 vol. (Paris : Gallimard), 3
- Breton, André. 2003. *L'aventure surréaliste (1896-1966). Entretiens avec André Parinaud* (Paris : Radio-France/INA)
- Cendrars, Blaise. 1952. *Blaise Cendrars vous parle* (Paris : Denoël)
- Cendrars, Blaise. 2006a. *Blaise Cendrars vous parle... suivi de Qui êtes-vous ?, Le paysage dans l'œuvre de Léger et de J'ai vu mourir Fernand Léger* (Paris : Denoël)
- Cendrars, Blaise. 2006b. *En bourlinguant... Entretiens avec Michel Manoll* (Paris : INA/Radio France)
- Collomb, Michel. 2010. « La voix insonore d'André Breton. Les entretiens radiophoniques avec André Parinaud », Héron Pierre-Marie (éd.), *Écrivains au micro : les entretiens-feuilletons à la radio française dans les années cinquante* (Rennes : Presses universitaires de Rennes), 141-150
- Denavarre, Nicolas. 2010. « Radio-Léautaud, un écrivain français parle aux Français », Héron Pierre-Marie (éd.), *Écrivains au micro : les entretiens-feuilletons à la radio française dans les années cinquante* (Rennes : Presses universitaires de Rennes), 73-87
- Derrida, Jacques. 1987. *Psyché. Invention de l'autre* (Paris : Galilée)
- Ghelderode, Michel de. 1992 [1956]. *Les entretiens d'Ostende* (Toulouse : L'Éther vague)
- Ghelderode, Michel de. 2008. *Correspondance (1954-1958)*, Roland Beyen (éd.) (Bruxelles : Luc Pire/Musée de la littérature éditions)
- Héron, Pierre-Marie. 2010. « Introduction. Repères sur le genre de l'entretien-feuilleton à la radio », Héron Pierre-Marie (éd.), *Écrivains au micro : les entretiens-feuilletons à la radio française dans les années cinquante* (Rennes : Presses universitaires de Rennes), 9-23
- Léautaud, Paul. 1986 [1951]. *Entretiens avec Robert Mallet* (Paris : Mercure de France)
- Léautaud, Paul. 2001. *Léautaud - Mallet. Intégrale des entretiens radiophoniques* (Paris : Fréaux & Associés/INA)
- Maingueneau, Dominique. 2004. *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation* (Paris : Armand Colin)
- Martens, David. 2010. « Une écriture de soi à plusieurs voix : Cendrars à l'ombre de Guillaume Apollinaire », Martens David, *L'invention de Blaise Cendrars. Une poétique de la pseudonymie* (Paris : Champion), 153-170.
- Martens, David & Christophe Meurée. (À paraître). « Relations (en)tendues. Du conflit d'auctorialité à la fiction »
- Masschelein Anneleen, Christophe Meurée, David Martens & Stéphanie Vanasten. 2014. « The Literary Interview: Toward a Poetics of a Hybrid Genre », *Poetics Today*, 35 (1-2), 2-49

Müller, Jürgen E. 2000. « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, 10, 105-134

Tardieu, Jean. 1969. *Grandeurs et faiblesses de la radio. Essai sur l'évolution, le rôle créateur et la portée culturelle de l'art radiophonique dans la société contemporaine*, (Paris : Unesco)

Touret, Michèle. 2010. « "Mais non, mon cher Michel Manoll..." De l'art de conduire un entretien radiophonique quand on est Blaise Cendrars », Héron Pierre-Marie (éd.), *Écrivains au micro : les entretiens-feuilletons à la radio française dans les années cinquante* (Rennes : Presses universitaires de Rennes), 59-71

Yanoshevsky, Galia. 2006. *Les discours du Nouveau Roman. Essais, entretiens, débats* (Paris : Presses universitaires du Septentrion)

NOTES

1. À ce sujet, voir Martens et Meurée (à paraître).
2. À travers sa scénographie, un discours présente les conditions de l'énonciation qui lui donne lieu et que lui-même engendre. Voir Maingueneau 2004 : 190-202.
3. Ces séries d'entretiens relèvent d'un même contexte, celui de la radio française du début des années cinquante qu'a décrit Pierre-Marie Héron (2010). L'auditeur d'alors avait l'occasion d'entendre, au cours de programmes d'une durée comprise entre dix et trente minutes et retransmis généralement en soirée à raison d'un à trois épisodes hebdomadaires (ceux de Ghelderode passent eux le dimanche après-midi), les voix des hommes de lettres et celles de leurs confidents. Outre qu'il reconnaît le rôle central de la radiophonie dans la prolifération du genre à cette époque, le privilège accordé à ce médium dans l'établissement du présent corpus tient à son caractère avant tout sonore, qui sur le plan des représentations les plus partagées en fait le pendant du signe écrit, et d'une certaine façon de la littérature (Tardieu 1969).
4. « Both the (oral) dialogue and the report are subject to constraints imposed by the format and the medium in which they appear as well as by the premises — nonfictionality, authenticity, and spontaneity — that govern the interview in various "interview societies." The dialogue or conversation is marked by hesitation, improvisation, and discontinuity » (Masschelein, Meurée, Martens & Vanasten 2014 : 17)
5. Sinon au sens strict, du moins dans l'imaginaire à son sujet, la radio retransmet la voix dans toute sa présence : « Quand la radio parle, cela peut être [...] la voix physique de tel grand homme, vivant ou mort, dont le discours a été enregistré et conservé » (Tardieu 1969 : 41-42).
6. Écrivain et homme de radio français, il produit notamment diverses émissions littéraires sur les antennes de la Radio Télévision Française.
7. Léautaud, Paul. 1986. *Journal littéraire*, 3 vol. (Paris : Mercure de France), 3 : 1940. Cité dans Denavarre 2010 : 86.
8. Sur la construction partagée de l'image de soi dans ce genre, voir notamment Yanoshevsky 2006.
9. Voir Breton 1994 : 1288.
10. Alors directeur de la collection « Le point du jour », chez Gallimard, dans laquelle parurent les *Entretiens* de Breton.
11. Breton a préparé ses entretiens en collaboration avec son interlocuteur, André Parinaud (voir Breton 2003). La confrontation du manuscrit établi par Breton avec les émissions radiophoniques confirme que l'élaboration du discours devance les émissions (voir Collomb 2010 : 146).

12. Principalement connu pour son travail dans le monde de la presse (rédacteur en chef de la revue *Arts*) et des médias (rédacteur en chef de Radio-Luxembourg, et producteur de divers programmes à la radio et à la télévision), Parinaud mène nombre d'entretiens, notamment avec Colette (1949), Jean Cocteau (1952) ou encore Louis-Ferdinand Céline (1958).
13. Paru en 1952, l'ouvrage transcrit les émissions *En bourlinguant avec Blaise Cendrars*, enregistrées et diffusées deux ans plus tôt par la Radiodiffusion Française.
14. Édité pour la première fois en 1956, le volume reproduit la série d'émissions intitulée *Images et visions d'un solitaire. Entretiens avec Michel de Ghelderode*, enregistrée et diffusée en 1951 par le Club d'Essai de la Radiodiffusion Télévision Française.
15. Homme de radio reconnu, Michel Manoll est avant tout écrivain. Appartenant au cercle de l'École de Rochefort, il donne une œuvre littéraire et radiophonique, cette dernière comprenant des entretiens avec Francis Carco (1952), Paul Fort (1953) et Pierre Jean Jouve (1954).
16. Sur le dixième entretien de *Blaise Cendrars vous parle...* comme tombeau littéraire d'Apollinaire, voir Cendrars 2006a : XIX-XXII et Martens 2010.
17. En tant qu'homme de radio et de théâtre, Roger Iglésis œuvre notamment à la création de pièces dramatiques sur les ondes.
18. Réalisateur d'émissions littéraires sur les antennes de la RTF, Alain Trutat assure notamment le montage des entretiens avec Ghelderode.
19. Sur la genèse des *Entretiens d'Ostende*, voir Beyen 1980 : 24-45 et Beyen 2010.
20. Bien qu'il renseigne en fin de volume qu'il remanie les entretiens, Cendrars n'indique cependant pas les passages concernés.
21. « R. M. – Vous avez souvent dit que vous écriviez des choses que vous n'auriez pas dites de vive voix. P. L. – Oui. R. M. – Ainsi, vous n'auriez peut-être pas raconté dans une conversation ce que vous avez vu et ressenti au cours de l'agonie de votre père ? P. L. – Aujourd'hui encore il y a des choses que j'écris que je ne prononcerais pas. » (Léautaud 1986 : 163)
22. « Je ne saurais prétendre au détachement que lui donnent son âge aussi bien que son scepticisme nature. » (Breton 1969 : 214).
23. « [Michel Manoll] – Blaise Cendrars, vous me parliez l'autre jour de la baleine. Quelle [Cendrars commence à répondre] impression donne cette grosse bête quand vous l'apercevez ? [Blaise Cendrars] – C'est une bête extraordinaire, la baleine » (Cendrars 2006b).

RÉSUMÉS

Tel qu'il se présente aux auditeurs ou aux lecteurs, l'entretien d'écrivain consiste en une reconstruction de l'interaction originale entre l'interviewer et l'interviewé. Or, les processus médiatiques à l'œuvre, comme l'enregistrement audio ou la transcription, jouent un rôle décisif dans la mise au point de la version finale de l'entretien. Ces processus médiatiques contribuent à la constitution de la scénographie de l'entretien, ainsi qu'à la production de ses effets, en particulier la spontanéité du dialogue. Pour sa part, l'écrivain intervient lui aussi dans la création du discours original, allant parfois jusqu'à préparer à l'écrit les répliques qui seront prononcées au micro. Les processus médiatiques ne se limitent dès lors pas seulement à enregistrer et diffuser le dialogue de façon transparente et sans l'affecter : ils constituent aussi un lieu d'intervention auctoriale. Tant à la radio que dans les recueils écrits, cette pratique se décline de façon variée, de l'emprise totale de l'interviewé sur le jeu question/réponse à la simulation d'une

spontanéité authentique par l'interviewer. À travers l'étude de quatre cas exemplaires, l'on examinera un échantillon des positionnements possibles de l'écrivain à l'égard de la remédiatisation de l'entretien vers l'espace de l'écriture : de la revendication de la spontanéité du dialogue (Paul Léautaud) au contrôle intégral sur le discours (André Breton) en passant par la reprise de sa parole par l'écrivain, déclarée (Blaise Cendrars) ou passée sous silence (Michel de Ghelderode).

The literary interview as presented to the audience or readers is almost always a reconstruction of the original interaction between interviewer and interviewee. As such, media processes such as audio recording or transcription play a key role in the final version of the interview. We can say that media processes participate in the construction of the interview's scenography, and take part in the production of effects such as spontaneity. The writer, too, has a say in the creation of the original dialogue, sometimes preparing ahead the answers to questions asked in advance. Thus, media processes not only objectively record the dialogue, but also makes room for any auctorial intervention. On the radio as well as in collections of interviews, the practice presents itself in various ways, such as complete control of the question/answer form by the interviewee to the mimicking of spontaneity on the part of the interviewer. We will study these issues through the case studies of Léautaud and Breton, Cendrars and Ghelderode.

INDEX

Keywords : author's interview, Breton (André), Cendrars (Blaise), Ghelderode (Michel de), Léautaud (Paul), media, scenography

Mots-clés : Breton (André), Cendrars (Blaise), entretien d'écrivain, Ghelderode (Michel de), Léautaud (Paul), médiatisation, scénographie

AUTEUR

GUILLAUME WILLEM

KU Leuven - MDRN